

## Widerstandsrhetorik: zum Subversionsmodell im Pop-Diskurs

Kleiner, Marcus S.

Veröffentlichungsversion / Published Version  
Sammelwerksbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kleiner, M. S. (2006). Widerstandsrhetorik: zum Subversionsmodell im Pop-Diskurs. In K.-S. Rehberg (Hrsg.), *Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede: Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München. Teilbd. 1 und 2* (S. 4272-4282). Frankfurt am Main: Campus Verl. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-142160>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

# Widerstandsrhetorik

## Zum Subversionsmodell im Pop-Diskurs<sup>1</sup>

Marcus S. Kleiner

»Man muss den Diskurs als eine Gewalt begreifen, die wir den Dingen antun, jedenfalls als eine Praxis, die wir ihnen aufzwingen.«  
(Michel Foucault)

Pop ist in aller Munde. Aus dem Rauschen der Kanäle und Frequenzen, in den Vokabelschlachten der einschlägigen Gazetten und Magazine, als Markenzeichen individueller und sozialer Distinktion sowie als Gegenstand wissenschaftlicher Diskurse und kulturpolitischer Zusammenhänge – jüngst, im Kontext der *Popkomm* 2004 mit der Diskussion um die deutsche Musikquote im Radio. Überall sind wir anscheinend von Pop umgeben. Man spricht von Pop-Musik, Pop-Bands, Pop-Stars, Pop-Kultur, Pop-Kulturtheorie, Pop-Diskurs, Pop-Theorie, Pop-Kritik, Pop-Politik, Pop-Philosophie, Pop-Geschichte, Pop-Literatur, Pop-Journalismus, Pop-Art, Pop-Ästhetik, Pop-Bildern, Pop-Moderne, Pop-Radio, Pop-Visionen, Pop-Werten, Pop-Fans, Pop-Generation und vielem mehr. Zudem werden zahlreiche Erscheinungen populärer Kultur, wie zum Beispiel Filme, Comics, Mode oder Lifestyles, mit dem Attribut Pop oder dem Adjektiv poppig versehen. Es scheint, dass gegenwärtig alles Beliebige als Pop wahrgenommen und zu einem Pop-Thema gemacht werden kann. Von Pop ist, wie diese kurze Auflistung demonstriert, zu- meist aber nur in Verbindung mit anderen gesellschaftlichen sowie kulturellen Erscheinungen die Rede. Pop kann daher konstitutiv als eine *sekundäre Wirklichkeit* bezeichnet werden. Dadurch bleibt Pop gleichzeitig stets rückgebunden an herkömmliche soziale, kulturelle, ästhetische, politische und/oder ökonomische Kate-

---

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz stellt eine Fokussierung meines Vortrags auf die Subversionsrhetorik im Pop-Diskurs dar. Die ursprünglich vorgestellten Ausführungen zur Pop-Theorie werden an anderer Stelle ausführlich diskutiert und hier nicht berücksichtigt, dies gilt auch für die Darstellung der Bedeutung der »Cultural Studies« im Feld des Pop-Diskurses (vgl. Kleiner, Marcus S./Nieland, Jörg-Uwe (Hg.) (2006), Kampf um Bedeutung. Pop-Theorie in Deutschland, Frankfurt a.M.). Unter Pop-Diskurs verstehe ich Schreibverfahren über und mediale Inszenierungen von Pop und Popkultur aus akademischen und popkulturell (popspezifisch) geprägten Milieus sowie deren Grenzen, Interferenzen und Überschneidungen: Pop-Journalismus, Pop-Theorie und Pop-Geschichtsschreibung – Pop-Literatur ist in meinem Untersuchungskontext nicht relevant.

gorien sowie individuelle Lebensweisen, kann diesen aber auch neue, wenngleich nicht völlig originäre Qualitäten und Bedeutungsschichten hinzufügen. Der inflationäre Gebrauch des Begriffs Pop deutet somit einerseits auf seine bedeutungsgeladene Diffusität sowie andererseits auf seine gesamtgesellschaftliche, zumindest aber kulturelle Bedeutung hin. Die Beantwortung der Frage, wann etwas anfängt und wann etwas aufhört, Pop zu sein, fällt bis heute schwer – ebenfalls, ob es Bereiche gibt, die sich der *Pop-Werdung* konstitutiv entziehen (können). Die Perspektive von Pop als *allgegenwärtige Unschärferelation* beschreibt Christian Höller (2001: 12) mit dem Begriff »Pop Unlimited«:

»Der Aspekt der ›Ent-Limitierung‹ bezieht sich auf die Verbreitung über immer feiner verzweigte mediale und gesellschaftliche Kanäle – eine Expansion, der insgesamt immer weniger Grenzen gesetzt zu sein scheinen, seien sie nun sozial, generationsbezogen, geschlechtsspezifisch, ethnisch oder anderweitig ›kulturell‹. Je stärker sich die erwähnten Popmomente ganz offensichtlich in verschiedene soziale Sphären und kulturelle Kontexte hineinziehen, umso weniger lässt dies den genaueren Begriffsumfang von Pop erschließen.«

## Grenzziehungen

Von Pop und sich daraus entwickelnden theoretischen, sozialen, kulturellen, ästhetischen, individuellen, globalen oder ökonomischen *Bindestrich-Wirklichkeiten*, auf die sich Pop-Diskurse, wie sie im Folgenden thematisiert werden, beziehen bzw. die sie zuallererst hervorbringen, kann erst ab den 1950er Jahren gesprochen werden. Das spezifische Verständnis von Pop, das Johannes Ullmaier (1995: 9) als kennzeichnend für das von ihm mitherausgegebene Magazin *testcard. Beiträge zur Popgeschichte* in der Einleitung zur ersten Ausgabe programmatisch formuliert, bringt zugleich das für diesen Vortrag grundlegende Verständnis von Pop zum Ausdruck:

»Pop versteht sich in unserem Kontext im Wesentlichen als weit gefasster musikzentrierter Traditionsbegriff, der sich in Bezug auf das Hervorbringen dieser Tradition einerseits als Einbindung in einen spezifischen, manchmal nur sozial definierten Vollzugskontext und Erwartungshorizont, andererseits als *conditio sine qua non* der jeweiligen ästhetischen Realisation greifen lässt. Als Pop soll hier also schlicht gesagt einfach alles das gelten, was sich aus dem ursprünglichen Pop, dessen Wiege als Jugendkultur irgendwo in den frühen 50er Jahren stand, genetisch herleiten lässt.«

Hiervon ausgehend kann Pop als offenes Feld bzw. als spezifische kulturelle Formation beschrieben werden,

»die ein labiles Konglomerat aus Musik, Kleidung, Filmen, Medien, Konzernen, Ideologien, Politiken, Szenebildungen usw. darstellt. Und die so diffuse Inhalte wie Jungsein, Marginalisiertsein, alltägliche Machtkämpfe, politische Auseinandersetzungen, sexuelle Konflikte, Probleme von

Ethnizität, Zukunftsaussichten, schließlich die ganze Palette von Pubertäts-, Jugend- und Lebensbewältigung bearbeitet. Ökonomisch kanalisiert wird diese Formation über eine massenmediale Vermarktung, durch die all diese Widersprüche und disparaten Momente für eine relativ große, nicht-elitäre Menge abrufbar und erfahrbar werden. (...) Die so umrissene Pop-Formation stellt ein kulturelles ›Territorium‹ dar, auf dem die genannten Themen, daran gekoppelte Aussageweisen, Stile und Innovationsstrategien erprobt, verworfen, wieder aufgegriffen und recycelt werden.« (Höller 1996: 56f.)

## Subversionsrhetorik im deutschen Pop-Diskurs

Die Fokussierung meiner Auseinandersetzung mit dem *Subversionsmodell Pop* auf Pop-Diskurse, die seit Mitte der 1990er Jahre, vor allem in Deutschland, erschienen sind, resultiert aus der Auffassung, dass sich seit Anfang bzw. Mitte der 1990er Jahre eine entscheidende Zäsur in der historischen Entwicklung von Pop ereignet hat. Ich beziehe mich hierbei einerseits auf eine These von Diedrich Diederichsen (2002: XXVIII f.; vgl. Diederichsen 1993). Für Diederichsen steht fest, dass »Techno und viele seiner Nachfolgekulturen (...) das Ende des Prinzips Gegenkultur« markieren. Auch wenn alle Pop-, Sub-, Jugend- und/oder Musikkulturen sich immer im Spannungsfeld von Subversion und Affirmation, Protest und Kommerz, »Vertretung und Versprechen« (ebd.: XXVII)<sup>2</sup> bzw. als, wie Ulf Poschardt (2001: 22; vgl. auch Chlada/Dembowski/Ünlü 2003b/c) betont, »Produkt herrschender Ideologie und Ausdruck absoluter Rebellion zugleich« bewegten, Differenz, Dissidenz und Marginalität auch immer wichtige Marketingkonzepte dargestellt hätten (Pop als Rebellion und Pop als Markt), so ist die Entwicklung von Pop und den hieraus entstandenen Jugendkulturen, folgt man den einschlägigen Pop-Diskursen, stets durch einen konstitutiven bzw. inkonsumerablen Widerspruch, der aus diesem Spannungsfeld resultiere, bestimmt worden. Szeneidentität und Widerstandsgestus

2 Darunter versteht Diederichsen (2002: XXVII) das permanente Wechselspiel von Integration und Dissidenz, Identität und Differenz, Realität und Utopie, das für die Geschichte von Pop konstitutiv ist: »Pop-Musik kommt immer in zwei Formen vor, das gilt bis heute: als Vertretung und Versprechen. Entweder ermöglicht sie mir den Eintritt in die Welt oder sie ›verspricht‹ mir eine andere Welt. Entweder zeigt sie ein Bild von Leuten, zu denen ich mich stellen könnte, auf dem solche wie ich schon da sind, oder sie entwirft ein Bild einer leeren und neuen Welt, zu der sie zwar keinen Zugang weiß, außer diesen imaginären, die sie mir aber als Hoffnung anbietet. (...) Das Material der Pop-Musik erscheint also immer entweder als soziales Material für gesellschaftliche Projektionen und für sympathisierende Politik, neben die man sich virtuell stellen möchte, oder wendet sich an die Innenperspektive: als Material für Träume und Perspektiven, bei denen mein Aussehen, mein eigener Körper ausgespart bleiben, wo die subjektive Kamera eingenommen wird, die mich selbst nicht im Blickwinkel hat.«

haben stets als jeweils authentische Haltung einer Szene gegen deren popkultur-industrielle Vereinnahmung sowie als Kritik an der jeweiligen gesellschaftlichen und kulturellen Wirklichkeit *funktioniert*. Mit der *Techno-Culture* hätte, so Diederichsen, eine Auflösung dieses Widerstreits stattgefunden – und mit der Auflösung dieses Widerstreits wird das Benennen eines Feindes und das Sichtbar-/Wahrnehmbar-machen seiner *Verbrechen* irrelevant.<sup>3</sup>

Das zweite *Geschichtszeichen*, durch das dieser entscheidende Einschnitt in der Pop-Geschichte zum Ausdruck kommt, ist, wie Tom Holert und Mark Terkessidis (1996b: 6) betonen, dass sich das Verhältnis von Subkultur und Mainstream in den Jahren seit *Nirvanas Smells Like Teen Spirit* (1991) grundlegend verändert hat. Die Industrie, so die Autoren, habe gelernt, Dissidenz als Kaufanreiz einzusetzen.<sup>4</sup> Dissidente Musik- und Lebensstile müssten nicht erst mühsam von allem Rebellischen befreit werden, um sie für den Massenmarkt attraktiv zu machen – stattdessen verkaufte die Industrie jetzt »echte« Dissidenz an einen zunehmend segmentierten Massenmarkt.

Ulf Poschardt (2001: 52f.) äußert in seinem Aufsatz *Money, Money, Money* eine dementsprechende Position, die er durch die Interpretation des Plattencovers von *Nevermind* pointiert veranschaulicht:

»Das berühmte Plattencover von Nirvana – mit dem Säugling, der im Stadium des Vorbewussten einem Eindollarschein hinterher taucht – ist Metapher auch der verlorenen Unschuld der Popkultur selbst. Dass der Dollarschein an einem Angelhaken hängt, stellt die Frage nach den Urhebern einer solchen Sozialisation. *Nevermind*, also ein substantiviertes »Mach-dir-nichts-draus«, ist der Titel der 1991 erschienenen LP. Offen bleibt, ob das Mach-dir-nichts-draus als idealistischer Marschbefehl zum Ignorieren des Geldes oder des Missstandes kapitalistischer Prägung schon im Säuglingsalter gemeint ist oder vielmehr die Unabänderlichkeit der dollarfixierten Sozialisation. »Nevermind« als Gewissheit dessen, dass Rebellion nichts bringt: ein Niemals-Gemüt. Wer am anderen Ende der Angel den Dollarschein an den Haken gehängt hat, ist nicht zu sehen. Es macht keinen Unterschied: ob die Plattenindustrie, ein Wirtschaftsverband oder ein ehrgeiziger Politiker, am Ende sind es die Musiker selbst in einer zynischen Geste, welche das Hinnehmen des Unveränderlichen zulassen.«

3 Walter Grasskamp (1995: 15) betont hingegen, dass es immer wieder wie »eine Parodie der Geschichte der Avantgarden (scheint) (...), (wenn) sich jede neue Strömung der Jugendkultur über ihre Vereinnahmung durch die Kulturindustrie beklagt oder Vorkehrungen dagegen zu treffen vorgibt. (...) Spätestens das berühmte Woodstockfestival entpuppte sich im Kern als eine Fusion, eine unorthodoxe Symbiose aus Protest, Gegenkultur und Kultur«.

4 Entsprechend betont die Agentur Bilwet (1997: 6): »Wo sich Dissidenz einmal des Konsums bediente, so bediente sich nun der Konsum der Dissidenz.« Die Konsequenz für den Pop-Diskurs formuliert Roger Behrens (1998: 12f.; vgl. auch Behrens 2003; Jacobs 1995: 2) wie folgt: »Wieso sollte ausgerechnet die Popkultur ein Ort von Mündigkeit sein, die doch – als Teil, wenn nicht Synonym der Kulturindustrie – gleichzeitig auch strukturell systematischer Massenbetrug ist.«

Die hieraus entstandenen Auflösungserscheinungen lassen sich unter anderem an dem beobachten, was Peter Kemper, Thomas Langhoff und Ulrich Sonnenschein (1998: 14f.) als Szeneshopping ohne Haltung beschreiben:

»Längst kann von Subkulturen im traditionellen Sinn nicht mehr die Rede sein, da sich die einzelnen Szenen nicht mehr so explizit an soziale Ziele binden. Vielmehr scheint die heranwachsende Generation mehr nach den Gesetzen der Chaos- und Spieltheorie zu leben. Wie in der Popmusik der Sampler die unterschiedlichen Stil- und Spielformen des Pop kombiniert und als organisches Ganzes preist, können von Heranwachsenden unterschiedliche Persönlichkeitsbilder gesampelt werden: heute bin ich ein Gruftie, morgen Hippie und übermorgen Postrocker.«<sup>5</sup>

So symbolisch machtvoll und ideologisch vorbelastet die Begriffe Pop und Subversion auch sind, ebenso inhaltsleer erscheinen sie bei näherer Betrachtung. Dies gilt besonders für die Verbindung von Pop und Subversion. Von Greil Marcus' *Lipstick Traces* über die Magazine *Spex* (gegründet 1980) und *testcard* (gegründet 1995) bis zu Ulf Poschardt's (1997) *DJ-Culture*, *Popliteratur* von Thomas Ernst (2001), den Sammelbänden *Mainstream der Minderheiten* (Holert/Terkessidis 1996), »*but I like it*«, »*alles so schön bunt hier*« (Kemper/Langhoff/Sonnenschein 1998, 1999), *Pop & Mythos* (Geuen/Rappe 2001) und *Sound Signatures* (Bonz 2001) sowie *Von Acid nach Adlon und zurück* von Johannes Ullmaier hat sich eine Tradition des Schreibens über Pop etabliert, in welcher das Subversionsmodell Pop als selbstverständlich deklariert und zugleich unkritisch postuliert wird. Diese Verbindung, genauer gesagt, Gleichsetzung von Pop und Subversion, die von den meisten Pophistorikern bzw. -theoretikern zumindest bis zu den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts beschrieben wird, verbunden mit der Perspektive einer möglichen Rückkehr zum (vermeintlich) subversiven Pop, scheint *common sense* zu sein. Das gilt auch für jene Ansätze, die des

5 Eine entsprechende Perspektive wird in der Einführung von Popvisionen formuliert: »Die meisten Jugendlichen gehen jedoch bekanntlich nicht in den Jugendszenen auf, sie kaufen sich lieber Sampler (z.B. Bravo-Hits oder Kuschelrock) und gehen mal in die eine, mal in die andere Disco oder machen sich ihre eigenen Gedanken zu Songs und Interpreten (...). (...) Die von den Autoren als »allgemein jugendkulturell orientierten Jugendlichen« (AJOs) bezeichneten »Stinos« (Stinknormalen) stehen deutlich außerhalb der allenthalben diagnostizierten Authentizitätskämpfe jugendorientierter Szenen (...). (...) Distinktionsgewinne resultieren zunächst aus einer allgemeinen Bezugnahme auf ein medial vermitteltes Bild von jugendkulturellem Stil, das heute zu weiten Teilen bereits altersunabhängig begriffen wird. (...) Willkommen ist, wer die medial verbreiteten Zeichen der Jugendlichkeit lesen und verwenden kann. Spezialisierte Szenen – die deshalb ja nicht verschwinden – werden von diesen Jugendlichen als halböffentliche Teilkulturen verstanden, an denen man situativ partizipieren kann, wenn man die grundlegenden (Dress-)Codes kennt. Für diese Jugendlichen steht nicht die Szene oder ein mit einer bestimmten Musikrichtung verknüpfter Lebensstil im Vordergrund: Ihr zentraler Identifikationsfixpunkt scheint die lokale Peer-Group zu sein, in deren Rahmen zwar Musik gehört, deren ideologisches Potenzial indes weder übernommen noch intensiv gelebt wird. Popmusik scheint für diese Jugendlichen ein Allroundmedium, in das jeweils persönliche und situations-spezifische Bedürfnisse und Relevanzen hineinprojiziert werden.« (Neumann-Braun/Schmidt/Mai 2003: 18f.)

Geredes über die Subversion müde geworden sind und fordern, dass die Erwartungshaltungen an Pop neu überdacht werden müssten und in diesem Kontext dann von Pop bzw. seinem politischen Potenzial »in seiner Funktion als ästhetische Umgestaltung der Gesellschaft (damit auch: Ästhetisierung der Gesellschaft)« (Büsser 1997: 88) sprechen.<sup>6</sup>

Zwei aktuelle Publikationen setzen sich mit dieser Perspektive umfassend auseinander: einerseits der von Marvin Chlada, Gerd Dembowski und Deniz Ünlü herausgegebene Sammelband *Alles Pop? Kapitalismus & Subversion*, der die erste Publikation darstellt, die sich ausschließlich mit dem Thema Pop und Subversion beschäftigt. In diesem Band wird die gegenwärtige Popkultur auf ihre affirmativen und/oder subversiven Aspekte befragt und zwar von Journalisten, Musikern, Literaten und Wissenschaftlern. In *Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritischen Theorie der Popkultur* geht es Roger Behrens (2003) um eine Kritik an der »selbst-inszenatorischen Subversionsrhetorik« (ebd.: 206) bzw. an der Vorstellung, dass Pop eine subversive oder dissidente Strategie sei.<sup>7</sup> Vielmehr wird Popkultur als stillstehende und regressive Kultur des Konformismus dargestellt. Beide Bände verbindet die Frage nach einer *besseren* bzw. *anderen* Gesellschaft. Diese Frage soll gerade durch die Auseinandersetzung mit Pop beantwortet werden. Im *Vorwort* zu *Alles Pop?* (Chlada/Dembowski/Ünlü 2003: 14) heißt es entsprechend:

6 Vgl. hierzu auch Martin Büsser (2001: 48f.): »Wenn es denn Momente gibt, in denen Pop angreifend war und sich einer allzu leichten Verwertung unter dem Begriff »Kulturindustrie« verweigert hat, dann waren und sind es Momente, in denen Popkultur als eine ästhetische, soziale und also diskursive Störung auftrat. Vor allem der Geschichte dieser Störungen nachzugehen, ist das, was sich Testcard zur Aufgabe gemacht hat. Es ist leicht, je nach Geschmack Gehalt in die Phänomene hinein zu interpretieren, schwerer, aus ihnen selbst heraus Urteile zu fällen. Hier müsste Poptheorie im Sinne einer kritischen Theorie des Pop beginnen. Gemeint ist keine kritische Theorie im Sinne Adornos, die Pop als Ganzes verurteilt, sondern eine Theorie, die Pop einerseits als Kulturform ernst nimmt, andererseits aber alle die Aufladungen, die von außen vorgenommen werden, einer kritischen Betrachtung unterzieht und prüft, ob das jeweilige Werk seiner theoretischen Aufladung überhaupt standhält.« Der Hinweis auf testcard in diesem Kontext belegt die obige Zuweisung zur Auffassung von Pop und Subversion im Pop-Diskurs.

7 Die Überlegungen von Behrens, die mit dem Anspruch auftreten, eine Kritische Theorie der Popkultur auf den Weg zu bringen, und hierbei zeigen möchten, dass die Themen Subversion, Widerstand und Emanzipation keine genuinen Errungenschaften der Popkultur bzw. gegenwärtig dort am wenigsten zu finden sind, werden diesem Anspruch in keiner Weise gerecht. Ansätze der Kritischen Theorie (etwa von Adorno, Horkheimer, Marcuse oder Löwenthal) stehen unvermittelt neben Thesen von Behrens, die eigentlich nur Zusammenfassungen von vorausgehenden Zitaten sind und an keiner Stelle durch instruktive Beispiele veranschaulicht werden können. Auch ist nicht erkennbar, worin die Originalität seiner Überlegungen besteht, denn letztlich zeigt er, durch die gut ausgewählte Zusammenstellung von Zitaten der Vertreter Kritischer Theorie, dass sie, entgegen häufiger Einschätzungen, ein Instrumentarium zur Verfügung gestellt haben, mit dem Populärkultur erforscht werden kann, ohne hierbei (nur) anachronistische oder zu eindimensionale Positionen zu äußern.

»Die hier versammelten und zur Diskussion gestellten O-Töne, die von der militanten Linken bis zur Esoterik reichen, spiegeln die Situation wider, in der sich Pop- und Gegenkultur momentan befindet. Gemeinsam ist ihnen lediglich der Wunsch nach einer lebenswerten Alternative zur herrschenden Gesellschaft.«

In beiden Bänden wird aber letztlich nichts Wesentliches zur Auseinandersetzung mit dem Thema Pop und Subversion beigetragen. Behrens berichtet auf knapp dreihundert Seiten immer wieder von den regressiven Tendenzen der Popkultur, wobei die Quintessenz seiner Überlegungen bereits im Vorwort und ersten Kapitel enthalten ist. Im Reader *Alles Pop?* stehen die einzelnen Positionen völlig unvermittelt nebeneinander und lassen keine Potentiale erkennen, wie es durch die Auseinandersetzung mit der Popkultur zu Gestaltungsmöglichkeiten sozialer Wirklichkeit kommen kann – auch in diesem Band ist bereits alles in den einleitenden Texten der Herausgeber gesagt.

Lebt *die* Popkultur seit ihren Anfängen von ihren mythisch-verklärten Legenden und Heroen sowie deren permanenter Reproduktion, so ist *der* Popdiskurs seit seiner Politisierung um 1970 selbst zu einem Mythos geworden, dessen theoriepolitische Positionierung sich zwischen *Gut* (Subkultur) und *Böse* (Kulturindustrie) bewegt. Hierbei werden Mainstream und Subkultur, Major- und Indielabel oder Over- und Underground gegeneinander ausgespielt, wobei die *Wahrheit* des Pop, seine kulturelle Opposition, sprich, das *Gute*, im Underground oder in den Subkulturen verortet wird. Dort werde den religiösen, ethnischen und sexuellen Minderheiten ästhetischer Ausdruck verliehen und der Boden für eine Widerstandskultur bereitet, welche das subversive Potential besäße, die Kulturindustrie zu unterwandern. Der Underground erscheint aus dieser Perspektive als *Dissidenzordnung*. Diederichsen (1994: 23; vgl. Diederichsen 1998, 1999) betont entsprechend, dass »Popmusik (...) von sozialer Bewegung und Beweglichkeit (spricht, M.S.K.) und (dabei, M.S.K.) im Prinzip nur eine Richtung (kennt, M.S.K.)«. Und zwar von der »absoluten Ausgeschlossenheit des Einzelnen (sei es politisch, rassistisch, ökonomisch ausgeschlossen, einsam, fremd) zur utopischen Eingeschlossenheit aller (Befreiung, Revolution, Einigkeit, Kommunikation)«.

Aus dieser Perspektive lassen sich allgemein zwei *semantische Felder*, mit denen das Phänomen Pop belegt wird, unterscheiden: Einerseits wird Pop als authentisch, ehrlich, glaubwürdig, grenzüberschreitend, umstürzlerisch, subkulturell, provokant, aktiv, echt, sozial- und sprachkritisch bezeichnet und ist in diesem Sinne ein Medium der Rebellion, der Revolution, des Widerstandes, des Protests, des Aufbruchs und der Emanzipation – letztlich gelebte Aufklärung und autonome Selbstkonstitution (*Hegemonie-Widerstand-These*). Pop wird hier mit Konfrontation und Subversion gleichgesetzt, ist, im Sinne von Diederichsen (ebd.), »Pop I (60er bis 80er, spezifischer Pop)« und wendet sich gegen etablierte Kunst-, Kultur- und Politikbegriffe. Andererseits wird Pop mit Konsum, Party, Profit, Unterhaltung, Lifestyle, Main-



stream assoziiert und als Marken- bzw. Warenartikel deklariert. Pop wird in diesem Verständnis als Affirmation aufgefasst und von Diederichsen (ebd.) als »Pop II (90er, allgemeiner Pop)« bezeichnet, womit gemeint ist, dass *alles* Pop sein kann, »vom Theatertreffen bis zur Theorie, von der sozialdemokratischen Kandidatenkür bis zur Kulturkatastrophe«.<sup>8</sup>

Dennoch schlummert in »Pop II«, im Verständnis der zuvor angeführten Publikationen, noch immer das vermeintlich emanzipatorische Potential von »Pop I«, als eigentlicher Inbegriff popkultureller Subversion. Martin Büsser (2000: 88f.) etwa veranschaulicht dies am Beispiel der *Popmusik*. Das kontinuierliche Wechselspiel von popkulturellem Ausverkauf und subkultureller Erneuerung bringe eine subversive Lebendigkeit mit sich, die beständig verändernd in die jeweilige sozial-kulturelle Situation eingreife. Popmusik sei ihrem Wesen nach frech und trotzig und lasse sich weder einteilen noch zuordnen:

»Pop will als dynamisches Modell immer einen Schritt weiter als die etablierte Kultur dieser Gesellschaft sein. (...) Auf diese Weise befindet sich Pop in permanenter Veränderung und lässt sich weniger instrumentalisieren, als Kritiker befürchten. Popmusik ist ihrem Wesen nach frech und trotzig, entzieht sich ständig der Einteilbarkeit und Zuordnung. (...) Keine andere Kunstform hat es verstanden, die persönlichen wie auch politischen Hoffnungen und Ängste der jeweiligen Epoche kompakt, direkt und massenwirksam zu verarbeiten. Popmusik macht nicht nur unseren Alltag reicher, sondern ist ein hervorragendes Kommunikationsmittel.«

Der Alltag, die vermeintliche *Echtheit* sozialer Realität, dient als Maß des popkulturellen Widerstandes. Als künstlerische Ausdrucksformen, die den Alltag ins Zentrum stellen und sich dem Mainstream verweigern wollen, nennt Büsser für den Bereich Popmusik »Knarf Rellöm« und »F.S.K.« und Thomas Ernst (2001: 80–85) die »Social-Beat- oder Kanak-Sprak-Literatur«. Die Suche nach der eigentlichen, *wirklichen* Wirklichkeit, Echtheit oder Wahrheit auf den *Straßen des Alltags*, erscheint als das Resultat einer Mystifikation. Ist die Alltagswirklichkeit nicht ihrerseits von Interaktionsritualen, vom Konformismus der Moden und den Massenmedien in eine *transzendente Illusion* mutiert? Der Alltag als ursprünglicher Ort popkultureller Subversion erscheint mehr als fraglich zu sein.

Gabriele Klein (1999: 123–126), die den gängigen Mythos vom subversiven Potential diverser Sub- und Jugendkulturen in *Electronic Vibration* einerseits entzaubert,

8 Die Perspektive von der Geburt des Pop als Ausdruck und Medium von Dissidenz sowie seiner kulturindustriellen Vereinnahmung erscheint bis heute als eine der konstitutiven Selbstbeschreibungsmodelle von Pop, wie man jüngst in der Einleitung zur Pop Beilage der Neuen Zürcher Zeitung feststellen konnte: »Was in den fünfziger Jahren als Revolte gegen die Tradition und als Provokation des Establishments begann, ist längst zum kulturellen Mainstream und zur ökonomischen Supermacht geworden. (...) Pop ist Kommerz und Kommerz ist Pop, doch mag sich darüber kaum einer mehr aufregen.« (Breitenstein 2004; vgl. Holert/Terkessidis 1996: 5; Kemper/Langhoff/Sonnenschein 1998: 13, 1999: 9; Klein 1999: 110–123; Poschardt 2001: 22–31).

kommt andererseits nicht umhin, ein weiteres subversives Element einzuführen: Nicht das Medium, nein, der *body* ist die Botschaft. Und da nicht der Geist oder das Bewusstsein der eigentliche Adressat der Kulturindustrie sei, sondern der Körper, wird das »sinnhafte Erleben« bzw. die »unmittelbare Körperlichkeit« (ebd.: 125) zum wesentlichen Moment politischen Widerstandes stilisiert (Bsp.: die mittlerweile erschöpfte *Techno-Culture*). Den Beweis dafür sollen ausgerechnet die von der Pop-Linken – unter diesem Terminus können alle Ansätze gefasst werden, die »Pop I« als ursprünglich und genuine Sprache des Widerstandes und der Subversion begreifen –, verteuflten oder als »Mainstream der Minderheiten« (Holert/Terkessidis 1996) entlarvten Popkulturen der neunziger Jahre liefern: »Widerstand zeigt sich hier nicht mehr dogmatisch, verbissen, diszipliniert und provokant, sondern als verspielte, spaßgeladene Demonstration des Lebensgefühls. Pop-Subkultur materialisiert sich auf diese sinnhafte Weise am Körper«, wie Klein (1999: 125) betont.

Popkulturelle Praxis bleibt auch in der Perspektive von Gabriele Klein, denkt man etwa an die *Love Parade* und die *MayDay* oder den *Fit-for-Fun*-Körperkult, erlebnisorientierte Selbstinszenierung, Distinktionsritual, *Konformismus des Andersseins*. Es bleibt fraglich, ob die Sprachen der Körper (Tanz, Unisex, Piercings, Tattoos etc.) unter den Bedingungen des Differenzkapitalismus als Felder der Subversion *gelesen* werden können.<sup>9</sup>

Egal welche Perspektive sich der (deutsche) Pop-Diskurs zu Eigen macht, Subversion bleibt zumeist eine *Textkultur*, das vermeintliche Widerstandspotential wird der *unendlichen Derivation der Zeichen* überlassen, dem großen *Rhabarbern* der Pop-Theoretiker. Der Begriff Pop dient der Reglementierung, der Disziplinierung und der Kontrolle jener Diskurse, in denen er verwendet wird bzw. auf die er einwirken soll. Er ist ein totalitäres Ausschlusssystem, Fundament der Normalisierungsgesellschaft, die sich im Gewand der Subversion legitimieren möchte und dabei diskursive Hegemonie ausübt. Gerade die *Gegen-Diskurse* der Pop-Theoretiker tragen hierzu wesentlich bei (vgl. zur Kritik am Subversionsmodell Pop Chlada/Kleiner 2001, 2002; Kleiner/Chlada/Maus 2002; Kleiner 2003).

<sup>9</sup> Die Identitätspolitik des popkulturellen Differenzkapitalismus bringen unter anderem Dirk Baecker, Peter Kemper, Thomas Langhoff, Ulrich Sonnenschein und Beat Wyss pointiert zum Ausdruck, wobei sich Baecker nicht auf die Popkultur, sondern eine differenztheoretische Auseinandersetzung mit Literatur und Kunst bezieht: »Ein neues Spiel wird ausgerufen. Das Spiel heißt: Zeig mir Deine Unterscheidung, und ich sage Dir, wer Du bist.« (Baecker 1990: 8) In der Einleitung zu dem von ihnen herausgegebenen Band »but I like it« fassen Kemper, Langhoff und Sonnenschein (1998: 12f.) diesen Zusammenhang mit folgender Formel zusammen: »Distinktionsgewinn durch Dissidenz.« Wyss (2004) resümiert die Überlegungen ihres Artikels »Hochkultur Pop« mit folgender Bemerkung: »Pop stellt Identität her durch Inszenierung von Differenz. Sie weckt die Sehnsucht nach Andersheit, worin wir alle gleich sind.«

## Literatur

- Agentur Bilwet (1997), *Elektronische Einsamkeit. Was kommt, wenn der Spaß aufhört?* Köln.
- Baecker, Dirk (1990), »Die Kunst der Unterscheidungen«, in: Ars Electronica (Hg.), *Im Netz der Systeme*, Berlin, S. 7–39.
- Behrens, Roger (1998), *Ton Klang Gewalt. Texte zu Musik, Gesellschaft und Subkultur*, Mainz.
- Behrens, Roger (2003), *Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritischen Theorie der Popkultur*, Bielefeld.
- Bonz, Jochen (Hg.) (2001), *Sound Signatures. Pop-Splitter*, Frankfurt a.M.
- Büsser, Martin (1997), »Schwerter zu Kulturwaren«, *testcard. Beiträge zur Popgeschichte*, Themen-schwerpunkt 5: Kulturindustrie – Kompaktes Wissen für den Dancefloor, S. 86–93.
- Büsser, Martin (2000), *Popmusik*, Hamburg.
- Büsser, Martin (2001), »Super Discount: Pop im Jahrzehnt seiner Allgegenwärtigkeit. Zum gegenwärtigen Stand von Popkultur und Popkritik«, in: Geuen, Heinz/Rappe, Michael (Hg.), *Pop & Mythos. Pop-Kultur, Pop-Ästhetik, Pop-Musik*, Schliengen, S. 40–51.
- Chlada, Marvin/Kleiner, Marcus S. (2001), *Klangmaschine. Pop-Analysen I*, Aschaffenburg.
- Chlada, Marvin/Kleiner, Marcus S. (2002), *Radio Derrida. Pop-Analysen II*, Aschaffenburg.
- Chlada, Marvin/Dembowski, Gerd/Ünlü, Deniz (Hg.) (2003a), *Alles Pop? Kapitalismus & Subversion*, Aschaffenburg.
- Chlada, Marvin/Dembowski, Gerd/Ünlü, Deniz (Hg.) (2003b), »Vom Underground zum Mainstreamsound? Einleitende Worte vor dem Konzert«, in: dies. (Hg.), *Alles Pop? Kapitalismus und Subversion*, Aschaffenburg, S. 11–14.
- Chlada, Marvin/Dembowski, Gerd/Ünlü, Deniz (Hg.) (2003c), »Die Rückkehr der Dorfmusik. Popkultur im »Global Village««, in: dies. (Hg.), *Alles Pop? Kapitalismus und Subversion*, Aschaffenburg, S. 16–26.
- Diederichsen, Diedrich (1993), »Subversion – Kalte Strategie und heiße Differenz«, in: ders., *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll 1990–1993*, Köln, S. 33–52.
- Diederichsen, Diedrich (1994), »Wer fürchtet sich vor dem Cop Killer?«, *Spiegel Spezial*, Nr. 2: Pop und Politik, S. 23–27.
- Diederichsen, Diedrich (1998), »Alles ist Pop«, *Süddeutsche Zeitung*, 8./9.8.1998, S. 14.
- Diederichsen, Diedrich (1999), »Ist was Pop?«, in: ders., *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*, S. 272–286.
- Diederichsen, Diedrich (2002), »And Then They Move, and Then They Move – 20 Jahre später«, in: ders., *Sexbeat*, Köln, S. I–XXXIV.
- Kleiner, Marcus S./Chlada Marvin/Maus, Stephan (2002), *Diskurs/Ende/Leben. Ein Textmedley*, WDR 3 (gesendet am 16.12.2002 in der WDR3-Reihe pop drei).
- Ernst, Thomas (2001), *Popliteratur*, Hamburg.
- Geuen, Heinz/Rappe, Michael (Hg.) (2001), *Pop & Mythos. Pop-Kultur, Pop-Ästhetik, Pop-Musik*, Schliengen.
- Grasskamp, Walter (1995), *Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik*, München.
- Holert, Tom/Terkessidis, Mark (1996a), *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin.
- Holert, Tom/Terkessidis, Mark (1996b), »Einführung in den Mainstream der Minderheiten«, in: dies. (Hg.), *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin, S. 5–19.

- Höller, Christian (1996), »Widerstandsrituale und Pop-Plateaus. Birmingham School, Deleuze/Guattari und Popkultur heute«, in: Holert, Tom/Terkessidis, Mark (Hg.), *Mainstream der Minorheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin/Amsterdam, S. 55–71.
- Höller, Christian (2001), »Pop Unlimited? Imagetransfers und Bildproduktion in der aktuellen Popkultur«, in: ders. (Hg.), *Pop Unlimited? Imagetransfers in der aktuellen Popkultur*, Wien, S. 11–27.
- Jacobs, Günther (1995), »From Substream to Mainstream«, *17°C*, Nr. 11, S. 2–3.
- Kemper, Peter/Langhoff, Thomas/Sonnenschein, Ulrich (Hg.) (1998), *»but I like it«. Jugendkultur und Popmusik*, Ditzingen.
- Kemper, Peter/Langhoff, Thomas/Sonnenschein, Ulrich (Hg.) (1999), *»alles so schön bunt hier«. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*, Stuttgart.
- Klein, Gabriele (1999), *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Hamburg.
- Kleiner, Marcus S. (2003), »Das große Erleben. Pop im Kopfkino von Dr. Dr. Rainald Goetz«, in: Chlada, Marvin/Dembowski, Gerd/Deniz, Ünlü (Hg.), *Alles Pop? Kapitalismus & Subversion*, Aschaffenburg, S. 156–170.
- Marcus, Greil (1995), *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk – kulturelle Avantgarden und ihre Wege aus dem 20. Jahrhundert*, Hamburg.
- Neumann-Braun, Klaus/Schmidt, Axel/Mai, Manfred (Hg.) (2003), »We can't rewind! Einführung«, in: dies. (Hg.), *Popvisionen. Links in die Zukunft*, Frankfurt a.M., S. 7–20.
- Poschardt, Ulf (1997), *DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur*, Reinbek.
- Poschardt, Ulf (2001), »Money, Money, Money«, in: Bonz, Jochen (Hg.), *Sound Signatures. Pop-Splitter*, Frankfurt a.M., S. 40–54.
- Ullmaier, Johannes (1995), *Pop shoot Pop. Über Historisierung und Kanonbildung in der Popmusik*, Rüsselsheim.
- Ullmaier, Johannes (2001), *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*, Mainz.
- Wyss, Beat (2004), »Hochkultur Pop. Über eine Kunst der Versöhnung mit der Entfremdung«, *Neue Zürcher Zeitung*, 18.9.2004, o.S.